

Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies

Volume 16 *El Teatro argentino del 2000*

Article 7

6-2002

Las textualidades remanentes hacia el fin del milenio

Marina Sikora

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Sikora, Marina. (2002) "Las textualidades remanentes hacia el fin del milenio," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 16, pp. 91-103.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

LAS TEXTUALIDADES REMANENTES HACIA EL FIN DEL MILENIO

Marina SIKORA

Para hablar de textualidades remanentes, debemos, en primer lugar, definir el término. Aplicando los conceptos de Williams (1981), en todo sistema teatral encontramos textualidades dominantes, remanentes y emergentes. El subsistema residual o remanente se constituye con los textos escritos en otras épocas y que responden a modelos sociales que han perdido vigencia, pese a lo cual son accesibles y significativos para el público. También pueden incluirse en esta categoría las obras realizadas contemporáneamente pero que se pliegan a la vieja estética.

La producción de Ricardo Halac, Carlos Gorostiza, Carlos Pais y Américo Torchelli, entre otros, representa en los últimos años un fenómeno interesante para ser estudiado en estos términos. Se trata de autores que cultivan una textualidad altamente significativa para el teatro porteño, la del realismo reflexivo, que desde hace varias décadas ocupa el centro del campo intelectual, ostentando la dominancia dentro de nuestro teatro. Sin embargo, el progresivo avance de las estéticas emergentes representadas por autores como Rafael Spregelburd, Javier Daulte, Federico León y otros que cuestionan el mensajismo realista y su posibilidad de explicar la realidad y mejorarla, nos ha hecho ver que la centralidad de esta corriente estética comienza a ser cuestionada. El realismo, en los autores a quienes elegimos como

ejemplo, se encuentra en una etapa barroca o epigonal de su producción, sin que esta calificación importe, de ninguna manera, un juicio desfavorable. Simplemente, tratamos de ubicarla en la larga trayectoria del realismo reflexivo, que desde su aparición en la década del sesenta, ha pasado por diversas etapas, tendiendo siempre a plantear duras críticas a nuestra clase media. Su carácter barroco se advierte en el hecho de que los procedimientos utilizados no constituyen una nueva estética sino que refuerzan los artificios utilizados en la primera y segunda versión del género, tendiendo a aclarar la tesis de los textos.

Para ejemplificar nuestras afirmaciones, analizaremos algunas obras de los autores mencionados:

En principio, nos referiremos a Carlos Gorostiza, de quien hemos elegido tres piezas: *Los otros papeles* (1996), *A propósito del tiempo* (1997) y *Doble historia de amor* (1999).

La producción de Carlos Gorostiza, que se iniciara con *El puente* en 1949, pieza que funciona como una bisagra entre el realismo reflexivo y el realismo finisecular al que todavía se encuentra atada, evoluciona hacia la primera estética mencionada a partir de *Los prójimos* en 1966 y continúa en esta tendencia en sus distintas fases hasta llegar a su producción actual. Los textos que hemos elegido para trabajar, muestran, como dijimos al comenzar, una impronta epigonal que resulta significativa.

En el nivel de la acción, nos encontramos con sujetos que se desempeñan en pos de la consecución de objetos que tienen que ver con su autoafirmación que puede manifestarse en la construcción de una realidad ilusoria o en el intento de recuperar bienes materiales. De este modo, Abue, en *Doble historia de amor*, estrenada finalmente como *Abue*, construye un sueño en el que termina conquistando a la novia de su nieto, destinado por su deseo de volver a ser joven; Aurora intenta recuperar la escritura de su casa en *Los otros papeles* y Carmelo vuelve a visitar a sus amigos después de haberlos dejado hace más de treinta años para recuperar el reloj de sus padres en *A propósito del tiempo*. El destinador en estos dos últimos casos es el egoísmo del sujeto, que no está realmente interesado por lo que les ocurre a sus amigos o parientes. Se trata de sujetos que no tienen ayudantes y que salvo en el último de los casos, fracasan en sus propósitos.

El modelo de intriga también remite al diseño aristotélico de principio medio y fin y la causalidad es explícita.

El principio constructivo es el encuentro personal que hace avanzar la acción, aunque en el caso de *Abue* se da en el plano imaginario. Estos encuentros personales ponen en evidencia la inestabilidad de los personajes que viven en un mundo ilusorio y no pueden enfrentarse a la realidad. De este modo, Abue se enfrenta en su sueño a Puchito, poniendo de manifiesto sus virtudes y desenmascarando la ineficiencia de su nieto para conquistar a una mujer. Sin embargo, esto no puede sostenerse en el plano de la realidad cuando su nieto llega y lo encuentra dormido, revelándose que nada ocurrió en realidad. En el plano real, el encuentro personal no se produce ya que el personaje se queda hablando solo. En *Los otros papeles*, los encuentros personales entre Aurora e Idea y entre Aurora y Atilio expresan una cantidad de reproches que se relacionan con el pasado de los personajes y ponen de manifiesto el egoísmo de Aurora a quien Idea acusa de haberle robado siempre. Finalmente, los encuentros personales que se producen en *A propósito del tiempo* funcionan con el objetivo de desenmascarar el mundo ilusorio que se había construido Rosa creyendo que Carmelo estaba enamorado de ella.

La postergación de la acción y la expectativa defraudada que modulan el encuentro personal muestran la ineficacia de los personajes para modificar la realidad. En el caso de *Abue*, esto se da en dos planos: la realidad y la fantasía. En el plano de la fantasía se posterga la concreción de la relación entre Su y Puchito gracias a las inoportunas intervenciones del abuelo que intenta conquistar a la muchacha. Pero al pasar a la realidad, se observa que el abuelo sólo puede cumplir sus fantasías en sueños y la acción vuelve a postergarse. Su y Puchito se van dejándolo solo. En *Los otros papeles*, la acción se dilata en conversaciones que intentan reconstruir el pasado y los papeles que finalmente encuentra Idea no son la escritura de la casa que quería su sobrina Aurora sino unos versos libertarios escritos por el padre de la primera. Idea no puede hilvanar el pasado y Aurora no puede asegurarse el presente. El cambio de roles que se va concretando entre los personajes al intercambiar su vestuario pone de manifiesto que tanto los "locos" Idea y el Profe, como los "cuerdos", Atilio y Aurora, viven equivocados, aunque los primeros tienen una actitud más positiva que les permitirá salir finalmente al exterior. En *A propósito del tiempo*, el

descubrimiento de la verdad, que Carmelo sólo venía a recuperar el reloj, revela la vacuidad de la vida de Rosa. La presencia del personaje embrague refuerza la tesis de estos textos. En *Abue*, por ejemplo, el personaje define su propia soledad y cuestiona el mundo en que nos toca vivir. De este modo, en su imaginario diálogo con Su, le dice:

Y desde que se me fue la Cata... me acostumbé a estar solo, aquí, sin hablar. A veces me recito poemas a mí mismo. Pero te confieso algo: el silencio es una gran cosa. Cuando te acostumbras a no hablar, te das cuenta de cuánta saliva gastabas inútilmente. Porque como una vez me dijo un amigo sabio que tengo: "Antes no te dejaban hablar; y ahora te dejan hablar, pero no te escuchan". Así que... mejor quedarse callado, dejando pasar la vida (...) Aunque los demás piensen que uno ya no está en este mundo, aunque piensen que uno sobra... (36)

Más adelante, luego de despertarse se dirige a su nieto diciéndole:

El mundo está cada vez más feo. Cada vez menos espiritual. No se ve espíritu por ningún lado. Es como dijo un amigo sabio que tengo: "Estamos viviendo una Edad Media sin esperanza de Renacimiento", me dijo. Porque en la Edad Media, como ahora, se hablaba mucho del espíritu, pero el espíritu no se veía ni por casualidad. Y ahora todavía es peor. Porque ahora, como me dijo mi amigo, estamos viviendo en una Edad Media sin esperanza de Renacimiento. Eso me dijo. Y tiene razón. Porque ahora no hay esperanza de renacimiento ni de nada. (54)

En *Los otros papeles*, el personaje embrague está representado por uno de los personajes que se encuentra encerrado en esa suerte de manicomio en que se desarrolla la acción, el Profe, quien también re-

toma un tema que tiene que ver con lo espiritual refiriéndose en este caso a los ideales:

PROFE: ¡A la vida la hacemos nosotros! Y
¡si a veces la vida es una porquería es por-
que en ese momento nosotros también so-
mos una porquería! ¡Pero ojo, ojito! ¡Que
nosotros no somos siempre una porquería;
así que la vida no es siempre una porquería!

AURORA: ¿Ah no?

PROFE: Claro que no. ¡Ahí están los ideales
que demuestran lo contrario! ¡Hay más de
un ideal dando vueltas por ahí esperando;
hay que encontrarlos, claro, pero por ahí
están; ideales que hablan bien claro de que
el hombre no es una porquería! Y no hablo
de las utopías que al final de cuentas no son
más que sueños inalcanzables! ¡No! Hablo
modestamente de ideales, ¡nada más! (...)
¡Así que no le echemos la culpa a la vida!

(108)

Resulta significativo que los personajes embrague sean, preci-
samente, un viejo que fantasea y está solo en el primer caso y un loco
en el segundo. El hecho de que se trate de seres que por distintos mo-
tivos (la locura o la vejez) han sido abandonados, muestra una crítica
al mundo contemporáneo en el que los valores que los personajes de-
fienden han caído en desuso.

Los procedimientos de estos textos tienden a una mimesis casi
absoluta que deja de lado los artificios teatralistas utilizados por otros
autores de esta tendencia, acercándose más a la primera fase del rea-
lismo reflexivo. A pesar de que un texto como *Los otros papeles* deje
lugar a una mayor indeterminación en la prehistoria de los personajes,
que confunden sus recuerdos, y a pesar del carácter enigmático de la
señora, que podría asociarse en algunos de sus rasgos con un perso-
naje expresionista, esto no es suficiente para hablar de procedimientos
provenientes de esta tendencia porque, en definitiva, la construcción
de un ambiente que parece ser el de un manicomio termina por expli-
carlo todo. La comicidad que se da en *Abue* gracias a las estrategias
urdidadas por el abuelo o en *A propósito del tiempo*, por el equívoco de

Rosa, no llegan a la caricaturización. Los personajes están contruidos desde el realismo y, en la mayoría de los casos, sus acciones están perfectamente explicitadas.

A nivel del aspecto verbal se observa una referencialidad que tiene que ver con la crítica a un mundo en el que las relaciones personales están teñidas por el interés, en el que los personajes viven su propia fantasía y se muestran inoperantes a la hora de modificar su realidad. Se remite al hombre medio, que vive agobiado por un entorno desagradable en el que el referente histórico no aparece de manera evidente. Se observa también un desarrollo de la función expresiva que tiende hacia lo sentimental y que avanza hacia lo patético.

El código social se halla diluido. El discurso de los personajes se orienta más bien hacia cuestiones que tienen que ver con la amistad, la familia, la soledad.

Se trata de textos en los que se observa una gran densidad locutoria y cuyo efecto perlocutorio apela a la emotividad del espectador en el que se busca lograr una identificación absolutamente simpatética.

El punto de vista muestra una focalización que pone en el centro de la escena a personajes solitarios que tratan de sobrevivir como pueden, personajes a los que no les pasa nada, que se muestran ineficaces y que son absolutamente mediocres.

Para trabajar con la textualidad de Ricardo Halac hemos elegido *Viva la anarquía* (1992) y *Mil años, un día* (1993).

En estas obras, los sujetos, Simón en la primera, e Isaac Levy en la segunda, se desempeñan tras la búsqueda de ideales que su entorno les impide sostener. Simón, durante su velorio y su entierro intenta mantener vigentes sus ideales anarquistas, hecho que se le vuelve cada vez más dificultoso ante los reproches de su hijo Nicolás que defiende las virtudes del capitalismo. Con pocos ayudantes, entre los que se cuenta su hija Sonia que se ha convertido en su portavoz, la lucha se torna despareja pues la sociedad, que funciona como opo-nente, se manifiesta en las actitudes de muchos de los hijos de los primitivos inmigrantes que se han volcado hacia emprendimientos lucrativos, y en las de su propio hijo, un abogado que piensa que el país se construye con el aporte del capital y respetando el orden establecido.

En el caso de Isaac Levy, sus desempeños se orientan hacia la consecución de una tolerancia que no logra concretarse. El sujeto, médico de la reina Isabel la Católica que ha ordenado la expulsión de los judíos de España luego de la toma de Granada, no consigue evitar el éxodo ni para su pueblo ni para él y su familia. La sociedad funciona como un fuerte oponente que se manifiesta a través de la intolerancia religiosa.

A nivel de la intriga, nos encontramos con desarrollos aristotélicos que respetan el esquema de principio medio y fin con una causalidad absolutamente explícita, aunque en *Mil años, un día* el modelo en encuentra levemente alterado por las dos escenas iniciales que adelantan el final. El encuentro personal sigue siendo el principio constructivo de estos textos, modulado por diferentes procedimientos. En *Viva la anarquía*, los constantes encuentros personales de Nicolás con su padre muerto y con los restantes personajes, hacen avanzar la acción y sirven para exponer y cuestionar el punto de vista pragmático de Nicolás, del doctor Nazar y de Evangelina, la novia del primero. El uso del "flashback" permite establecer los distintos puntos de vista de este personaje, de su madre y de Sonia con respecto a la figura del padre y su desempeño en el seno de la familia. El teatralismo que se genera a partir del diálogo con Simón, que desde el cajón pelea con su hijo, impone un clima desquiciado que alcanza su punto culminante cuando el muerto se niega a ser enterrado y su familia debe perseguirlo entre las lápidas del cementerio.

El encuentro personal también estructura la intriga de *Mil años, un día* poniendo de manifiesto el carácter inestable de Isaac que siente los sufrimientos de su pueblo y de su familia pero que no quiere renunciar a los privilegios que le otorga el servicio a la corona. Esto se observa sobre todo en los diálogos que mantiene con su hijo y con su mujer, en los que el primero le reprocha el abandono del que han sido objeto y el hecho de no advertir el peligro que se cierne sobre ellos.

Sin embargo, el último encuentro personal de la pieza, aquel que mantiene Isaac con Torquemada, mientras se le aparece el fantasma de su maestro, muestra la afirmación del personaje que ha logrado encontrar el camino y se convierte de este modo en personaje embrague:

ISAAC: ¡Basta, maestro! No quiero oírlo más... ¡Entendí! Dios no va a venir en nuestra ayuda... ¡ni en la de nadie! A ninguno dispensa sus favores. Él, ha dejado todo en nuestras manos... ¡Quiere ver qué hacemos con nuestro destino! Yo rechazo la aniquilación de los inocentes. Pongo mis fuerzas junto a los que quieren vivir. ¡El amor es tan fuerte como la muerte! (125)

La coincidencia abusiva opera sobre Isaac y su familia sirviendo para demostrar el sufrimiento de los judíos ante la incomprensión y la intolerancia. En uno y otro texto, la construcción de los personajes permite visualizar referentes conocidos por el espectador. En el primer caso, a pesar de la construcción caricaturesca de algunos de ellos, como ocurre con Simón y sus compañeros de lucha, se pueden ver claramente representados a los inmigrantes de principios de siglo que se oponen a los representantes del poder entre los que se ha querido incluir su hijo Nicolás. Si bien el personaje de Simón presenta contradicciones que se evidencian sobre todo en la reconstrucción de su pasado que hacen los distintos integrantes de su familia, aparece como un personaje positivo frente al oportunismo del doctor Nazar, o la tilingüería de Evangelina. En *Mil años, un día*, la construcción de los personajes remite a una doble referencialidad. Por un lado, se observa la reconstrucción histórica y en ella aparecen personajes evidentemente referenciales como la reina Isabel, Torquemada, y los representantes de los distintos estratos sociales de la época. Por otro, estos personajes adquieren un carácter simbólico que permite al espectador del siglo veinte, reconocerlos como cercanos a su propia realidad. De este modo, la persecución religiosa ocurrida en el siglo XV adquiere cercanía al remitirse a la intolerancia y las persecuciones de nuestra época. En uno y otro tiempo aparecen delatores, torturadores, personajes que niegan sus orígenes y sus convicciones para salvarse. En este sentido, se crea un sistema de personajes positivos y negativos que apuntan a clarificar la tesis del texto.

Con respecto al aspecto verbal, y como consecuencia de lo que venimos diciendo, hay un fuerte desarrollo de la función referencial que se observa no sólo en lo relativo a la elaboración de los personajes

a la que hemos hecho referencia, sino también en lo concerniente a la construcción de espacios y formas de vida.

La función expresiva que en *Viva la anarquía* genera comicidad y se utiliza para descalificar algunas actitudes inconvenientes de los personajes, en *Mil años, un día* se vuelca hacia lo melodramático, lo que se observa en el fuerte desarrollo de la coincidencia abusiva a la que hicimos referencia más arriba.

Se trata de textos con una gran densidad locutoria y cuyo efecto perlocutorio tiende a concientizar a los espectadores, lo que se advierte sobre todo en *Mil años, un día* cuando Isaac emite su discurso final ya citado.

El punto de vista de estos textos se focaliza en personajes que intentan defender ideales que o bien han caído en desuso, como las ideas políticas de Simón, o bien constituyen una aspiración que trasciende los tiempos como ocurre en el caso de Isaac Levy.

Por último, trabajaremos con *Club Atlético Maderas de Oriente* (1999), *Noche de parias* (1994), *Desfile de extrañas figuras y Las partes* (1992), de Carlos Pais y con tres piezas que este autor escribió en colaboración con Américo Torchelli. Se trata de *El hombrecito* (1992), *Pobre tipo* (1995) y *Muñeca brava* (1996).

En estos textos, los sujetos buscan concretar o mantener sus sueños, encubrir su pasado o recomponer situaciones que tiene que ver con el amor y la amistad. El destinador, una visión de mundo que tiende a generar salidas individuales, impulsa a concretar acciones en las que el individuo trata de conformarse con su propia realidad ya que no le es posible modificar el entorno. De este modo, Carlos Garúa en *El hombrecito* se evade de su vida cotidiana cantando tangos cuando se le presenta la oportunidad y convence a Severino Perrielo, un recolector de residuos, de que concrete sus sueños cantando boleros bajo el nombre de Pedro Lirio. Lo mismo ocurre con Anselmo en *Pobre tipo* que construye su sueño con la ayuda de Malena y el Morocho, personajes que han escapado de la letra de los tangos y lo incitan a construir una realidad imaginaria, con Rolo en *Noche de parias* que se evade de las miserias de su vida, e impulsa a hacer lo mismo a Olga, inventando una historia que los compensa de sus carencias o a Taborda en *Club Atlético Maderas de Oriente* que se niega a vender su casilla para construir un supermercado porque la misma forma parte de la sede social de un club de fútbol que junto con sus compañeros fundó

en el pasado. Fortunato por su parte, en *Muñeca brava*, encuentra en su poco exitosa academia de tango la razón de su existencia.

En el caso de *Las partes*, Raúl y Leonor se desempeñan en pos de la consecución de objetos materiales al realizar la división de bienes que surge como consecuencia de su divorcio, pero terminan descubriendo que el amor puede salvarlos de la soledad. *Desfile de extrañas figuras* nos presenta a un sujeto, Violeta, antigua cantante de tango que intenta reconstruir confusamente su pasado, con la oposición de Beba que prefiere olvidarlo.

A nivel de la intriga, encontramos con un modelo aristotélico de principio, medio y fin, con una causalidad en la mayoría de los casos explícita y con el encuentro personal como principio constructivo que se utiliza para poner de manifiesto el valor de los sueños, de la comprensión y el perdón. Este está modulado por diferentes procedimientos, como la expectativa defraudada y la caricatura (*El hombrecito*, *Club Atlético Maderas de Oriente*, *Muñeca brava*), la presencia de elementos oníricos como la figura de Gardel en *Desfile...*, o la inclusión de personajes escapados del tango en *Pobre tipo*, el teatro dentro del teatro en *Noche de parias*. El fuerte desarrollo de los niveles de prehistoria que se observa en todos los textos permite que el lector o espectador conozca sin lugar a dudas, las motivaciones de los personajes. Se destaca también el uso del personaje embrague que aclara el mensaje que se quiere transmitir. En este sentido, son ejemplificadoras las palabras de Leonor quien hacia el final de *Las partes* expresa:

LEONOR: (Explotando) Mi viejo y mi vieja vivieron cuidándose sin decirse tantas cosas... nunca los escuché hablar tanto de lo que les pasaba. Andaban juntos... apoyándose, respetándose, bancándose. Envejecieron el uno junto al otro en dos sillas iguales en la puerta de la calle... serenamente. Ellos no se hubieran puesto a pelear por estas... porquerías... como nosotros... (178)

También pueden citarse las palabras del Hombrecito, quien en la obra que lleva su nombre al defender sus sueños dice:

HOMBRECITO: (Cada vez más poseído) ¡Qué le importa! ¡Qué se jodan! Me metieron cuatro horas en la jaula pero al final... tuvieron que escucharme. El payaso me tiró una botella pero tuvo que bancarme. Mi abuela me cagó la vida, pero cuando había una fiesta yo la miraba bien y le cantaba: "vieja vestida de pebeta... parecía un gallo desplumao, mostrando al compadrear, su cuero picoteao..." ¡A ella le cantaba! ¡Y me sentía bien! En ese ratito hacía lo que quería. Por qué si no... somos hombrecitos... nada más... Hombrecitos. (43)

La construcción de los personajes nos lleva nuevamente a la presentación de figuras claramente reconocibles para el espectador a pesar de las caricaturas que se observan en algunas piezas. Se trata de seres mediocres que reafirman su identidad a través de la construcción de realidades ilusorias y que no pueden modificar la realidad. Ni siquiera lo pretenden.

La referencialidad que se observa a nivel del aspecto verbal lleva en algunos casos a plantear cuestionamientos a la historia de los últimos años como ocurre en el caso de *Desfile de extrañas figuras*, pieza en la que aparece uno de los secuestradores de la hija de Violeta, que ha sido una víctima de la dictadura militar, o como en *Noche de parias* texto en el que el Negro es un ex-militante político que ha debido huir a Italia y que ahora, de regreso, no encuentra su lugar.

La función expresiva muestra en varios textos un fuerte desarrollo de la comicidad a la que se unen momentos sentimentales que tienen como fin el de resaltar los mensajes propuestos.

El punto de vista se focaliza, como dijimos al hablar de la construcción de los personajes, en individuos mediocres, empequeñecidos, que al no poder modificar la realidad que los agobia, encuentran su salida en la amistad y en la concreción de pequeños sueños con los que iluminan su vida privada.

A partir de lo dicho, podemos concluir que en los textos vistos se reafirma la convicción de la necesidad de presentar mensajes claros al espectador en los que prevalece una visión crítica de la izquierda, de la clase media, de los males de la globalización, del materialismo, de

la pérdida de la solidaridad. Se busca una total comunicación con el público. Podemos decir que esta huida de la ambigüedad se presenta como una toma de posición frente a las nuevas tendencias que polemizan con la modernidad teatral descreyendo de la posibilidad de comunicación, de la validez de la tesis. Evidentemente, la progresiva circulación de las textualidades emergentes a las que hicimos referencia al comenzar, con autores como Rafael Spregelburd, Javier Daulte, Daniel Veronese y otros, ha comenzado a desplazar a las textualidades modernas representadas por Carlos Gorostiza, Carlos Pais, Américo Torchelli o Ricardo Halac, generando una distancia estética que no se advertía hace pocos años. Sin embargo, creemos que las críticas que comienzan a observarse en torno a la textualidades modernas no son del todo justas si pensamos que son pocos los autores que hoy en día debaten estos temas y si pensamos que la forma en que lo hacen, constituye una estrategia para defender un proyecto estético que comienza a verse amenazado, pero que todavía tiene un público que cree que la realidad se puede discutir desde la escena. De todos modos, cabe preguntarse por el futuro de este teatro en un momento en que evidentemente el teatro de intertexto posmoderno, a pesar de su elitismo, tiende a imponerse en el campo intelectual teatral. Si pensamos que el realismo constituye una constante en el teatro argentino frente a otras tendencias que se han mostrado como intermitentes, es difícil pensar en la desaparición a corto plazo de este tipo de textualidad. No obstante, parece evidente que su supervivencia se dará en la medida en que se produzcan cambios que la revitalicen. Como señala Pellettieri (16): "El teatro posmoderno nos ha permitido ver 'de otra manera', críticamente, las textualidades modernas que hasta ayer nos satisfacían, de modo tal que observamos sus limitaciones y adquirimos mayor perspectiva frente a ellas".

Quizá la clave esté, como también advierte Pellettieri en el artículo citado, en la enseñanza que nos han dejado las nuevas textualidades en el sentido de que no hay supuestos excluyentes y de que el teatro no va a salvar al mundo. De todas maneras, creemos que a pesar de los cambios seguirá existiendo un teatro en el que sea posible debatir la realidad y tratar de entenderla.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GOROSTIZA, C., 1999, *Teatro 5*, Buenos Aires: de la Flor.

HALAC, R., 1993, *Teatro*, Tomo III, Buenos Aires: Corregidor.

_____, 1998, *Teatro*, Tomo IV, Buenos Aires: Corregidor.

PAIS, C., y TORCHELLI, A., 1997, *Trilogía teatro tango*, Buenos Aires: Corregidor.

PAIS, C., 1999, *El teatro de Carlos Pais*, Buenos Aires: América Latina.

_____, 1992, *Teatro*, Vol. 1, Buenos Aires: Torres Agüero.

PELLETTIERI, O., 1999, "Teatro del siglo XX: ¿Teatro del siglo XXI?", en *Teatro XXI*, n° 9.

WILLIAMS, R., 1981, *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona: Paidós.